1. ‘Θεῖος Φόβος (*Las Leyes*, II, 671*d*)

Sobre la filosofía del arte de Platón

Cuando Platón sacrifica los derechos del artista a las exigencias de la sociedad, cuando pide que el legislador obligue al artista, bajo pena de expulsión de la ciudad, a representar sólo temas que inciten a la admiración de hechos heroicos y al deseo de emularlos, y a emplear sólo los medios de expresión que vigoricen el alma y no la adormezcan, cuando en su deseo vehemente de aplicar ese programa desea suprimir todos los pasajes de Homero y de Hesiodo que puedan poner en peligro la educación apropiada de los jóvenes, tales rigurosas medidas dejan al intérprete moderno bastante perplejo. La mayoría no estamos suficientemente libres de prejuicios para compartir la reacción de aquel crítico norteamericano, que confesó abiertamente detestar a Platón y rechazaba su obra por considerar que prefiguraba las actividades de Anthony Comstock, el tristemente célebre censor puritano. La comparación puede parecernos divertida o sorprendente, pero ¿cómo debemos reaccionar? ¿Nos permitirá hacerlo la conciencia, penosamente adquirida, de que las cosas son realmente más complicadas, o lo que llamamos, con un orgullo que nosotros mismos empezamos a poner en duda, nuestro «sentido de la historia»? En general, es bastante obvio que no puede juzgarse con los mismos criterios a un filósofo griego que vivió hace más de 2.000 años y a un burócrata anglosajón del siglo XIX, y que una determinación que en Comstock indica una mentalidad provinciana estrecha obedece en Platón a una profunda intuición. Pero nuestro conocimiento histórico no explica sin más la profundidad de una intuición que encuentra su expresión en la subordinación del artista al Estado. Tampoco nos aclara cómo nosotros, que desaprobamos ese dictamen si no se remonta a un pasado remoto, podemos explicar la conclusión de Platón no sólo en términos históricos, sino de un modo que nos resulte inteligible. Por el contrario, cuanto más seguros estamos de que el pensamiento conceptual de Platón fue precedido, y consumado, por un impulso hacia la representación dramática y mimética, tanto más claramente reconocemos en sus propios escritos las dificultades que tuvo para adoptar ese criterio, cuánto apreciaba la poesía de Homero antes de tomar la decisión de oponerse a su

‘Θεῖος Φόβος. Untersuchungen über die Platonische Kunstphilosophie’, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXVI (1932), págs. 349 a 373, originalmente tema de la conferencia inaugural de Wind como Privatdozent en Hamburgo. Se han añadido las ilustraciones y algunas referencias nuevas.

hechizo; y cuanto más intensamente percibimos en el estilo de sus diálogos primeros e intermedios el poder de esa plasticidad cuyos peligros describe de modo sumamente vivo, tanto más extraordinario nos parece que ese hombre, dotado de tanto talento artístico, se volviera contra el arte.

Nuestra perplejidad es aún mayor cuando, para dar una explicación de las conclusiones de Platón, se nos remite al pasaje del décimo libro de la *República* donde se establece un contraste entre Idea y apariencia, y se afirma que, como el arte imita a la apariencia, está alejado tres grados de la verdad, pues copia una copia. Los escritos de Platón se han resistido a todos los intentos de sistematización porque, incluso cuando los argumentos llegan a su ápice dialéctico, no son concluyentes. ¿Es posible que haya intentado una intervención tan radical en la vida de su pueblo, basándose en un argumento que ahora parece tan fácil de refutar? Resulta aún más incomprensible cuando esa paradoja se formula de nuevo en función de una supuesta «razón en la historia» [1], como si Platón, con su sistema de pensamiento basado en los mitos, no hubiera podido «todavía» distinguir entre arte y moralidad, sino sólo llamar la atención sobre un problema cuya solución intelectual estaba reservada a generaciones posteriores. Entonces lo que se condenaría sería nuestro sentido de la historia, pues ello supondría que hemos tomado el problema planteado por Platón fuera de su contexto y hemos transformado lo que él consideraba una cuestión de importancia crucial sobre la existencia humana en un problema formal de la filosofía. Habiendo reducido así la importancia de su aserto, no tenemos mucho derecho a mirar con aire condescendiente a los ingenuos en materia histórica por reducir de modo pragmático el problema a unas proporciones elementales. Pero, más cuestionable que la miopía de quienes ingenuamente censuran a Platón como si se tratara de un contemporáneo, es la hipermetropía de los estudiosos, que deja la resolución de lo que Platón consideraba una cuestión decisiva a la historia.

He expuesto deliberadamente esos dos extremos a fin de evitar ambos, dentro de lo posible. Si queremos comprender lo que se proponía Platón al subordinar al artista al Estado, debemos comprender los factores históricos que condicionaron su actitud. La insistencia de Platón estaba ocasionada por circunstancias particulares, y debe entenderse como un remedio a los males de su tiempo. Pero la característica esencial del pensamiento de Platón es que un fenómeno particular se considera como ejemplo de un tipo general: lo que es necesario para este particular Estado y su arte en este momento concreto tiene sus raíces en la naturaleza del Estado y en la naturaleza del arte en todos los tiempos. Es esa tesis general lo que debemos someter a un examen crítico, teniendo siempre presente que está vinculada a una tesis relativa al Estado griego y al arte griego. Pero sólo podemos aceptar esa circunstancia separando lo que en Platón está indisolublemente unido, no porque creamos que la vinculación entraña un fallo lógico, sino porque ya no vivimos en un Estado griego y porque el modo griego de pensar difiere del nuestro. Lo que para Platón era un problema se ha convertido para nosotros en dos, que nos interesan por igual, sobre todo en su relación mutua. La razón es que la experiencia del Estado griego y del arte griego en aquel

[1] [*Vernunft in der Geschichte* es una referencia a la filosofía de la historia de Hegel.]

momento no tiene únicamente un interés anticuarial sino que se ha convertido en parte del fondo de la experiencia histórica al que recurrimos incluso hoy. Por eso la tensión que Platón percibió entre el arte y el Estado plantea para nosotros un problema importante cuando queremos aclarar, en términos aplicables a nuestra propia situación, la relación entre la experiencia estética y otras facetas del espíritu. Hoy, pues, la cuestión suscitada por Platón plantea un doble problema: 1) ¿hasta qué punto expresa una intuición histórica, la apreciación de una situación existente en un determinado momento y que nosotros podemos comprender y evaluar como un juicio sobre esa situación? y 2) ¿hasta qué punto expresa una intuición suprahistórica, la intuición de un conflicto entre fuerzas que actúan en el hombre y que éste puede superar de distintos modos en distintos momentos, pero en todos ellos sólo mediante un dictamen que lleva aparejada una renuncia?

I

Contrariamente a la práctica habitual, desearía comenzar con la obra teórica de Platón, *Las Leyes*, porque en ella el autor ha elegido una manera de presentar su material que nos permite escapar a la lógica de sus conclusiones del modo más fácil: con una mera crítica de su teoría de las Ideas. En *Las Leyes* Platón no dice casi nada de las Ideas. Como quiera que se pretenda explicar eso, lo decisivo para nuestro problema es que, aunque no se ponga aquí en juego la teoría de las Ideas, la exigencia de que el artista esté controlado por el Estado se plantea con la misma intensidad y convicción que antes. Ello basta para probar que se trata de una decisión fundada en motivos más profundos que el deseo de aceptar las consecuencias de un método preferido de deducción, dictado por el esquema de la teoría de las Ideas, decisión a la que no priva de base el mero hecho de abandonar ese esquema. Aunque en los primeros diálogos se nos presentan primero las Ideas para que podamos obtener una visión del arte y de la vida, en *Las Leyes* la teoría del arte se desarrolla desde el principio partiendo de consideraciones sobre la naturaleza del hombre, cuyas primeras sensaciones son el placer y el dolor, y para cuya educación debe aprovecharse, por lo tanto, su reacción a esas sensaciones: «Digo que las primeras y tiernas sensaciones de los niños son el placer y el dolor, y que por ellas llegan en un principio al alma, la virtud y el vicio. En cuanto a la razón y a las opiniones verdaderas y firmes, ya tiene buena suerte aquel al que llegan, aunque sea en la vejez; y es perfecto el hombre que posee esas cosas y los bienes en ellas contenidos» [2].

Difícilmente se encuentra esa concepción ilustrada en los diálogos anteriores; aún así, creo que debemos seguirla sin pensar que nuestra interpretación es demasiado unilateral. Quiero ilustrar esta idea brevemente tomando como referencia el cambio en la concepción del alma de Platón y comenzando con la conocida imagen contenida

[2] *Las Leyes*, II, 653*a*. (Traducción cast. de J. M. Pabón y M. Fernández Galiano, Madrid, 1983.)

en *Fedro*. En ella el alma se compara con un carruaje [3] en el que el νοῦς, el elemento inteligente en nosotros, es el auriga que controla un caballo negro maligno ἐπιθυμία (el deseo) y un caballo blanco noble θυμός (el ánimo o espíritu). Si el auriga domina al caballo blanco puede, guiándolo, reprimir al negro; pero si éste domina al blanco, el auriga pierde el control y el carruaje se sale de su camino. Por mucho que la imagen destaque las limitaciones de nuestra razón, todavía la presenta como lo bastante fuerte para controlar por sí sola a los caballos.

Pero en *Las Leyes* encontramos un cuadro totalmente distinto. Aquí el alma se compara a una marioneta hecha por los dioses; no sabemos si está destinada a ser un mero juguete o a algún fin serio. La marioneta se mueve con hilos de diversos materiales y colores que la impulsan en todas las direcciones concebibles, por lo que pasa de una postura a otra. Pero hay un simple hilo de oro, flexible pero inmutable, al que el alma debe responder si desea alcanzar su equilibrio (εὐδαιμονεῖν, disfrutar la felicidad). Pero, en comparación con otros hilos, éste es débil, muy débil y el alma no puede responder a él, al menos que algunos de los demás estén dispuestos de tal modo que tiren en la misma dirección que el hilo de oro [4].

El contraste entre esas dos imágenes ilustra el cambio en la concepción de Platón. La variación en el acento está sobre todo en el distinto grado de confianza en el poder del νοῦς, y el ideal de la educación cambia en consecuencia. Primero se nos dice que es preciso educar al νοῦς para que domine el placer y el dolor; luego que debe guiarse al alma por medio del placer y del dolor para que pueda responder al νοῦς. Entre esos dos extremos existen muchas gradaciones pero, a pesar de todos los cambios, hay un problema constante: el alma está sometida a la tensión de fuerzas opuestas, el carruaje está en peligro de desviarse de su curso y la marioneta corre el riesgo de vacilar y desplomarse. El problema es unir ambas fuerzas contrapuestas que existen en el alma. Siempre que esa unidad está en peligro Platón invoca la naturaleza de la actividad artística como medio para favorecer dicha unidad cuando se utiliza debidamente, pero también como medio que puede ponerla en peligro cuando la utilización no es la apropiada. Platón nunca muestra más claramente cómo actúan juntas las fuerzas que promueven o ponen en peligro esa unidad y cómo se trata sólo de dos aspectos del mismo proceso, cuya evaluación correcta es el verdadero poblema de la educación, que al tratar de la embriaguez en los dos primeros libros de *Las Leyes*:

[3] *Fedro*, 246 [El carruaje de Platón está representado en una rara medalla (figs. 1 y 2) obra de Giulio della Torre (c. 1480), eminente jurista y medallista aficionado de Verona que fue también autor de un opúsculo titulado *De felicitate*, dirigido a su hermana y publicado en 1531. Véase G. F. Hill, *A Corpus of Italian Medals* (1930), núm. 565, el cual observa que el trabajo de Giulio rebosa ideas originales y un sentimiento a todas luces auténtico, a pesar de rasgos evidentes en el estilo y en las inscripciones que revelan al aficionado. Para otras representaciones del *auriga Platonis* en el Renacimiento, véase R. Wittkower, «A Symbol of Platonic Love in a Portrait Bust by Donatello», *Journal of the Warburg Institute*, I (1938), págs. 260 y s., y A. Chastel, «Le médaillon du «Char de l'âme"», en *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique* (1961), págs. 39 y ss.]

[4] *Las Leyes*, I, 644*d*-645*c*. [En su paráfrasis de este pasaje, Wind se refiere a los νεῦρα y ἀγωγαί (cordeles y cuerdas) de Platón como *Drähte* (hilos), término utilizado a veces en alemán en relación con las marionetas.]

Sólo a vosotros, de todos los griegos y bárbaros que conocemos [dice el ateniense protagonista de la conversación a sus interlocutores de Creta y Esparta], os ha ordenado el legislador que os abstengáis y no busquéis los más grandes placeres y diversiones; y en cuanto a los miedos y dolores, como hace poco referíamos, pensó que si alguno desde niño les daba de lado una vez y otra, después, cuando llegase a encontrarse con trabajos, miedos y dolores inevitables, habría de huir ante los ejercitados en ellos y quedar por su esclavo. Otro tanto creo yo que debería tal legislador haber discurrido respecto de los placeres, diciéndose a sí mismo que si nuestros conciudadanos no tienen experiencia alguna desde su juventud de los mayores deleites, al hacerse descuidados en su propio dominio sobre aquéllos y en el no dejarse llevar a acciones vergonzosas por la dulzura de los mismos, sufrirán lo que los vencidos por los miedos; serán esclavos, de modo distinto y aún más ignominioso, de los que saben dominarse en los placeres y de los que son maestros en ellos... [5].

La idea de que con ello el valor «se paralizará» (χωλὴ ἀνδρεία), ya que los hombres estarán armados contra la fatiga y el sufrimiento pero no contra el placer y el deleite, lleva al ateniense a recomendar el vicio y el hábito de beber entre amigos, con lo que escandaliza al cretense y al espartano. Compara su indignación a la de aquel que, al celebrar alguno un queso como un buen bocado, se entusiasmara sin reparar en cómo y por quién ha sido elaborado, ni averiguar a quién esta destinado y en qué condiciones se le ofrece [6]. Así, se nos dan instrucciones para beber de modo racional. En primer lugar, se excluye a todos los muchachos menores de dieciocho años pues «no conviene echar fuego al fuego ni en el alma ni en el cuerpo» [7]. Sin embargo, los demás no deben beber de manera incontrolada e indiscriminada, sino bajo la guía del director de un coro que sabe cómo elegir los cantos y los modos apropiados. Resulta así claro que lo que se propone con el nombre de embriaguez regulada no es sino educación musical, desarrollo del sentido del ritmo y la armonía en la expresión poética y en los movimientos de la danza. Entre los dieciocho y los treinta o cuarenta años todos deben participar en esos ejercicios de modo que, a través de la exposición a los peligros de la embriaguez, aprendan a avergonzarse de su desnudez adquiriendo el «sacrosanto temor» (θεῖος φόβος) que conoce los peligros del goce sin freno, del mismo modo que el valor conoce el terror, y la presencia del peligro sirve sólo para reforzarlo [8].

Pero los ancianos, sobre todo los mayores de sesenta años, tan dominados por ese sentimiento de vergüenza arraigado en ellos que no se atreven a cantar y bailar creyendo que su edad les prohíbe hacerlo, deben beber vino para que su renuncia desaparezca y puedan participar de los peligros. «Dispondríamos... que... invitase... a Dionisio a lo que es al mismo tiempo rito y recreo de los ancianos; aquello que él dio a los hombres... de tal modo que... se ablande el carácter de nuestra alma dejando su dureza como el hierro que, puesto al fuego, se regala y hace más dúctil» [9].

[5] I, 635*b-d*. (Trad. cast. cit.)
[6] I, 638*d*. (Trad. cast. cit.)
[7] II, 666*a*. (Trad. cast. cit.)
[8] II, 671*d*. (Trad. cast. cit.)
[9] II, 666*a*. (Trad. cast. cit.)

El alma, pues, permanece maleable y capaz de alcanzar la excelencia sólo mientras ese sagrado temor esté despierto en ella porque el temor es lo que indica los límites dentro de los cuales puede ceder al placer y al dolor. El placer y el dolor (λύπη καὶ ἡδονή) son «las dos fuentes que manan y corren por naturaleza, de las que bebiendo la debida cantidad en el lugar y tiempo que procede, resulta feliz (εὐδαιμονεῖ), lo mismo que la ciudad, que el individuo, y en general todo ser; y el que la bebe sin conocimiento y fuera de sazón lleva existencia enteramente opuesta a la de aquél» [10]. Por eso, el legislador ha de considerar el placer y el dolor como la materia a la que debe dar forma, la sustancia que debe moldear; para los niños el moldeado es un juego, para los de más edad un arte.

Y lo que aquél nos dice es que, en general, ningún ser joven puede estarse quieto ni de cuerpo ni de lengua, sino que se da sin cesar a la agitación y a los gritos, ya saltando, ya brincando, ya diríamos que bailando con placer y jugando con unos y con otros, ya emitiendo toda clase de voces. Como quiera que sea, los demás animales no tienen conciencia del orden o el desorden en los movimientos, cuyo nombre es ritmo y armonía; mientras que a nosotros los hombres los mismos dioses [las musas, Apolo Muságeta y Dioniso] que decíamos que nos fueron dados como compañeros de fiesta nos procuran juntamente el sentimiento de ritmo y de armonía unido al placer. Con lo cual nos ponen en movimiento y dirigen nuestros grupos enlazándonos unos a otros en canciones y danzas [11].

Esa educación musical pretende adaptar el alma en las primeras fases de la vida a lo que más tarde reconocerá como virtud, pues el objetivo más elevado del legislador, la felicidad del individuo y de toda la sociedad, está asegurado sólo cuando se ha logrado esa consonancia, la armonía (συμφωνία) entre discernimiento e impulso. La mayor ignorancia (μεγίστη ἀμαθία) es la del hombre que cree que puede vivir en un estado de discordia, en una διαφωνία, entre lo que el discernimiento debería enseñarle y lo que le estimula en forma de placer o de dolor. Esa discordia —y aquí llegamos al punto crucial— se produce inevitablemente cuando las artes se desvinculan de las cortapisas del Estado y actúan por su cuenta para hacer del placer y del dolor los árbitros finales. Los hechizos con que las artes actúan sobre los sentidos son múltiples, la variedad de formas que puede reflejar es infinita y el alma que cede a ellos, en vez de buscar apoyo en la única verdad y en la única virtud, se hace informe y blanda y pierde todo sentido del bien y del mal. Para Platón el arte es una especie de magia. Penetra al hombre y puede transformarlo. Por eso el Estado debe usarlo como medio para conformar el alma pero debe también vigilarlo, pues el mismo poder que sirve al Estado cuando éste lo controla se volverá contra él y contra la unidad del género humano si no se le pone límite. Platón se opone, por tanto, no sólo a que las artes se desvinculen de las cortapisas legales del Estado, sino también a la desvinculación de las artes entre sí, a la creación de un tipo de música desconectada de la palabra y de una poesía no acompañada de la música, a toda forma artística dirigida a una parte del hombre como si fuera el hombre completo, con lo que se perturba el equilibrio de la mente humana.

[10] I, 636*d*. (Trad. cast. cit.)
[11] II, 653*d*. (Trad. cast. cit.)

Es precisamente ese desarrollo de la parte separada del todo lo que lleva a la ruptura y a la discordia, por su poder inherente de diferenciación y por su impulso hacia una perfección autosuficiente. Cuando las artes son libres, su jerarquía equilibrada de relaciones mutuas comienza a modificarse. Entonces un ritmo armonioso apropiado para un gesto noble puede emplearse para uno innoble, y su magia puede embelesarnos hasta tal punto que no percibimos lo innoble del gesto o nos parece que da mayor atractivo al efecto. Asimismo, una acción heroica, cuyo ritmo natural debería deleitarnos, puede asumir una forma grotesca que nos repele o nos hace reír. Una mentira puede adquirir una resonancia que nos conmueva por su profundidad o nos cautive por su belleza, y una verdad puede presentársenos en un tono que nos anonade o nos aburra. Un hombre que use esos ritmos sincopados para sus danzas —incluso más que el que se abstenga por completo de bailar— desarrolla en sí mismo una «virtud claudicante», pues cuanto más brillantes le parecen esas paradojas como consecuencia de su familiaridad con tales actitudes, tanto más se reducirá hasta desaparecer su capacidad para una acción responsable. Así pues, de la solicitud de Platón por la armonía del hombre y por el mantenimiento de un equilibrio apropiado en el alma se deriva una doctrina que no distingue entre el disfrute y el orden legítimo, entre la belleza y el bien. Es así como él mismo describió su doctrina: ὁ μὴ χωρίζων λόγος ἡδύ τε καὶ δίκαιον καὶ ἀγαθόν τε καὶ καλόν (el razonamiento que no separa lo grato de lo justo, lo bueno y lo decoroso) [12].

II

Durante la transición del siglo quinto al cuarto, el arte griego experimentó, en efecto, ese refinamiento en sus diversas ramas y esa aserción de la identidad separada de cada una de ellas, contra la que Platón dirige todos los recursos de su lógica y su elocuencia. El drama, rompiendo sus vínculos con el culto, adoptó unos refinamientos psicológicos cada vez mayores. La escultura pasó del estilo de Fidias a las formas más suaves de Praxiteles. En la ornamentación de las vasijas, el dibujo puramente lineal dio paso a una técnica de pincel más libre, que, haciendo más vagos los contornos precisos y su efecto de silueta, los sustituyó por un tratamiento policromo y, finalmente, penetró la superficie misma del jarrón simulando una perspectiva similar a la de un escenario.

Platón sostiene que esta movilidad se apodera no sólo del arte en el sentido más estricto, sino también de las demás esferas de la vida. Penetra el pensamiento filosófico y jurídico griego en las doctrinas de los sofistas, y la política griega en los postulados de los demagogos. El homólogo político de esa movilidad en el arte puede encontrarse en la figura de Alcibiades. En *El banquete*, Platón lo representa en la fase de ebriedad en que la verdad ilumina el espíritu, precisamente cuando está amenazado con la pérdida del autocontrol. Es el hombre que parece poseído de la «divina locura» (θεία

[12] II, 663*a*. (Trad. cast. cit.)

μανία) sin conocer el «sacrosanto temor» (θεῖος φόβος). Las palabras de Platón en *La República* sobre la corrupción alimentada por la misma grandeza que encarna la capacidad del hombre para la filosofía parecen un comentario sobre la conducta de Alcibiades.

> Lo que más sorprende... es que, de aquellas cualidades que ensalzábamos en el carácter, todas y cada una de ellas pervierten el alma que las posee y la arrancan de la filosofía... y... también la pervierten y apartan todas las cosas a las que se llama bienes: la hermosura, la riqueza, la fuerza corporal, los parentescos que hacen poderoso en política y otras circunstancias semejantes. Ya tienes idea de a qué me refiero... De todo germen o ser vivo, vegetal o animal, sabemos... que, cuanto más fuerte sea, tanto mayor será la falta de condiciones adecuadas en el caso de que no tenga la alimentación, o bien el clima o el suelo que a cada cual convenga. —¿Diremos, pues... que del mismo modo las almas mejor dotadas se vuelven particularmente malas cuando reciben mala educación? —¿O crees que los grandes delitos y la maldad refinada nacen de naturalezas inferiores y no de almas nobles viciadas por la educación, mientras que las naturalezas débiles jamás serán capaces de realizar ni grandes bienes ni tampoco grandes males? [13].

Del mismo modo que mide el grado de corrupción del político por su genuina capacidad de grandeza, Platón considera asimismo que el peligro que presenta el artista es mayor cuanto más grande es su capacidad para dar forma al material, es decir, su versatilidad:

> Parece, pues, que, si un hombre capacitado por su inteligencia para adoptar cualquier forma e imitar todas las cosas, llegara a nuestra ciudad con intención de exhibirse con sus poemas, caeríamos de rodillas ante él como ante un ser divino, admirable y seductor, pero, indicándole que ni existen entre nosotros hombres como él ni está permitido que existan, lo reexpediríamos con destino a otra ciudad, no sin haber vertido mirra sobre su cabeza o coronado ésta de lana; y, por lo que a nosotros toca, no contentaríamos, por nuestro bien, con escuchar a otro poeta o fabulista más austero, aunque menos agradable [14]...

Las convicciones expresadas en esos pasajes y en los que he citado anteriormente se combinan para formar una teoría congruente: las mismas formas a las que el arte griego debe su mayor desarrollo son las que dividieron y destruyeron el Estado griego. Los mismos poder del lenguaje y ductilidad de la forma que permiten al griego alcanzar la perfección como artista, le privaron como ciudadano y estadista de su armazón moral. Y esta idea, que Platón reconoce en el contexto de su época y lugar como decisiva para el destino de su propia nación, está generalizada en su obra y elevada a principio universal destinado a ser criterio de validez mucho más allá de los confines del mundo griego: el principio de que el arte y el Estado están, por su naturaleza misma, en permanente conflicto, ya que precisamente esas tensiones entre las fuerzas del alma que el legislador intenta dominar y suavizar son las que el artista

[13] *La República*, VI, 491*b* y ss. (Trad. cast. de J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano, Madrid, 1988.)
[14] III, 398*a*. (Trad. cast. cit.)

mantiene e intensifica. Las pasiones que la ley prohíbe son las que sirven al artista para crear sus tragedias. Las ilusiones ópticas que el matemático pretende dilucidar son las que usa el pintor para crear sus formas. Las ambigüedades verbales que el lógico intenta desvelar distinguiendo conceptos son usadas por el orador para seducir nuestra mente. De nada sirve, por otra parte, afirmar que, al perseguir la ilusión, el artista persigue un fin distinto al del lógico en sus elucidaciones, pues es el mismo ser humano el que contempla las tragedias y vive en una comunidad regulada por las leyes, el que es engañado por los efectos del *trompe-l'oeil* y cultiva las matemáticas, el que debe ponderar racionalmente sus decisiones y se deja persuadir por los oradores.

Esos son los términos en que podemos comprender la acusación de Platón cuando afirma que el arte corrompe al hombre porque apela en él al elemento alejado de la reflexión que rige sus acciones (πόρρω τῆζ φρονήσεωζ). El arte refuerza nuestra tendencia a ceder al dominio de fuerzas irracionales y ejerce inevitablemente su efecto más corruptor cuando nosotros, no sólo vemos complacidos los trucos de magia del artista sino que, incluso, los adoptamos. De ahí la hostilidad de Platón a la mimesis. Los gestos de un hombre, sus actitudes corporales, los sonidos que emite, son parte de él y le configuran del mismo modo que él los configura. Por eso el cómico que para divertir adopta habitualmente actitudes grotescas e imita a figuras despreciables debe aparecer en su propia vida, si no grotesco y despreciable, al menos deformado por esas acciones habituales. Para corregir esa distorsión, Platón propugna el uso del estilo indirecto, que establece una distancia entre el orador y lo que dice, y le permite comunicar cosas sin dejarse arrebatar completamente por ellas. Lo mismo que se aplica a la palabra puede aplicarse también a los oficios y a las actividades en general. La mimesis es el proceso incontrolado de reproducción que no está guiado ni interrumpido por la reflexión, sino que se realiza inconscientemente en la imitación o representación, cualquiera que sea la naturaleza de lo imitado o representado. Lo que Platón considera verdaderamente peligroso en la creación y el goce artísticos, lo que hace de ello la antítesis de la reflexión filosófica, es la supresión de la conciencia de uno mismo en la acción del momento, la completa identificación con el objeto representado. Por eso, al hacer depender el valor de la acción de si está o no guiada por la Idea (es decir, la conciencia filosófica), condena la mimesis como fuente de todo lo que carece de valor. Pero ello no le impide elogiarla como medio preparatorio de la educación futura en una fase en que la reflexión no ha comenzado todavía, es decir, como medio para influir en las personas muy jóvenes, y siempre a condición de que no se vea libre de limitaciones.

En ambos casos el veredicto de Platón sigue siendo el mismo: cuanto más desarrolla el arte nuestras facultades estéticas en sí mismas, más destruye nuestra facultad para la lógica y la moralidad. Por consiguiente, Platón pide la renuncia al arte, decisión a su juicio exigida por las necesidades de la época, que sólo tendría sentido en y para aquel momento. Ahora bien, se plantea la pregunta de si esa decisión no es aplicable en alguna forma a cualquier época, de si todo el que se enfrenta con valores conflictivos no debe decidirse a hacer un sacrificio en una dirección u otra, sacrificio mediante el cual define la forma de humanidad en la que cree y con la que se compromete.

Con ejemplos de los dos últimos siglos y del presente inmediato, elegidos al azar,

intentaré demostrar la efectividad y el carácter ineludible de esa decisión, y comenzaré deliberadamente con el hombre que, en total contraposición a Platón, abrazó la causa de la autonomía del arte y luchó por protegerlo de cualquier injerencia motivada por influencias no artísticas. Me refiero a Gotthold Ephraim Lessing.

III

En 1755 la Academia de Prusia fijó como tema para un concurso de ensayos el examen filosófico del *Ensayo sobre el Hombre* de Pope. Sean cuales fueran los motivos, la empresa era enteramente platónica. Se pretendía que una obra poética defendiera su doctrina ante el tribunal de la filosofía. Pero ésa fue precisamente la pretensión contra la que Lessing y Moses Mendelssohn reaccionaron airados: «—¿Quién es Pope? Un poeta. —¿Un poeta? —¿Qué hace Saúl entre los profetas? —¿Qué hace un poeta entre los metafísicos?» [15]. ¿Acaso no es verdad —continúa su argumento— que precisamente lo que es obligatorio para el filósofo, la amplitud discursiva en el desarrollo de las ideas, de modo que, en definitiva, es indiferente para el intelecto llegar a una conclusión inmediatamente o con retraso, a través de una inferencia o de veinte, mientras una idea se apoye en otra y todas juntas formen un todo, le está prohibido al poeta? ¿Acaso no es verdad que precisamente lo que es obligado en el poeta, la transición vivaz de una impresión a otra, de modo que la mente, en un constante estado de tensión, esté igualmente ocupada y agitada por las emociones más contrapuestas, le está prohibido al filósofo? El filósofo, si es estoico, debe mantenerse alerta contra los procesos de pensamiento que le hagan caer en el epicureísmo, mientras que corresponde al poeta precisamente lo contrario: «Habla con Epicuro cuando desea exaltar el placer y con la Stoa cuando debe elogiar la virtud. El placer no saldría muy bien librado en los versos de Séneca si éste se atuviera siempre estrictamente a sus principios. Del mismo modo en los cantos de un epicúreo consecuente, la virtud habría de parecerse mucho a una mujerzuela» [16].

Lessing asigna al poeta como derecho, e incluso como vocación y esfera de interés, esa misma versatilidad que Platón le niega. Es central en toda la lucha de Lessing por la autonomía del arte el probar que lo que puede estar prohibido para unos, no sólo está permitido, sino que es decididamente obligatorio, para otros. Se asemeja a Platón en cuanto que para él el conflicto sobre el arte es un conflicto sobre una concepción particular de la naturaleza humana. Lessing luchó con las armas de la crítica en pro de lo que Hume llamaba «la paradoja de la tolerancia» [17], la posibilidad de cambiar de punto de vista sin perder el carácter propio. Quien se embarca en esa aventura debe

[15] Moses Mendelssohn, «Pope ein Metaphysiker!», *Schriften zur Philosophie und Ästhetik*, ed. F. Bamberger y L. Strauss, *Gesammelte Schriften*, Jubilämsausgabe, II (1931), pág. 48.

[16] *Ibid.*, pág. 51.

[17] [Probablemente, Wind pensaba en la expresión de Hume «the paradoxical principle and salutary practice of toleration» (*The History of England*, VI, 1792-3, Appendix to the Reign of James I, pág. 165), aunque Hume lo usa en otro contexto. Agradezco al doctor Peter Hacker su identificación de la fuente de esta idea.]

renunciar desde el principio a toda pretensión acerca de la forma de perfección que Platón llama «felicidad», la integración armoniosa de los diferentes órdenes del ser en cada momento de la vida. Esa armonía sólo puede lograrse limitando los derechos de los distintos órdenes, y esto sin permitir que el arte pase del punto en que violenta la capacidad de pensamiento metódico y evitando elaborar un sistema de pensamiento que exceda el poder de la imaginación artística.

En cambio, alguien como Lessing reconoce su ámbito cabal a los derechos de cada género y se entrega a cada uno de ellos con todo su ser; como pensador discursivo intenta liberarse de los vuelos de la poesía, y como poeta intenta liberarse de las exigencias de la lógica. El resultado es que su mente se inflama con la tensión entre los diferentes órdenes. Tiene que vivir en un estado de flujo constante que formula dialécticamente en polémicas, en epigramas, en conflictos dramáticos: no puede —ni siquiera desea— impedir que su ser ceda al ritmo sincopado que había sido anatema para Platón. Goethe decía de Lessing que «no le importaba dejar de lado la dignidad personal porque estaba seguro de que en cualquier momento podía recuperarla» [18]. Como revelan sus cartas, Lessing sabía que su inquietud era para él una ley que le controlaba, que castigaba cualquier consentimiento en la felicidad como una traición y un pecado.

La posición adoptada por Lessing vuelve a aparecer, algo modificada, en los escritos de Kant y de Schiller. La doctrina de la autonomía moral de Kant y la de la libertad estética de Schiller tienen poco en común, desde el punto de vista intelectual, con la dialéctica trágica de Lessing. Aún así, comparten la hipótesis de que la autorrealización del hombre debe basarse siempre en la desproporción y en el conflicto de las fuerzas de su alma, y de que una eliminación de ese conflicto le haría perder de vista su objetivo, pues cada orden en el que la mente actúa tiene, según Kant, su propia ley. Las manifestaciones de un orden no deben medirse con las normas de otro; dentro de sus límites, debemos olvidar, por así decirlo, las normas de las demás. En el campo de la ética, donde la libertad es el canon básico, debemos olvidar la existencia de leyes naturales que el agente no puede en modo alguno infringir. En el campo de la ciencia, basada en la ley de la causalidad, debemos olvidar que nos atribuimos a nosotros mismos y a los demás el poder de la libre elección. Por último, en la contemplación del arte, donde evaluamos mediante «el uso reflexivo del juicio» lo que está destinado a nuestra sensibilidad, debemos olvidar la posibilidad de interesarnos por la lógica o la ética de lo representado.

No obstante, la mente, que desempeña tantas funciones diferentes pero que sigue reconociendo como inmutable su propia naturaleza, se mueve entre esos diferentes órdenes. No puede estar del todo presente en ninguna, porque eso sólo puede hacerse excluyendo a los demás. Ni siquiera la clasificación de las facultades según Kant, la primacía de la razón práctica sobre la teórica, puede —y tampoco lo pretende— excluir esa inquietud. La fuerza incondicional que la ley moral da a su imperativo debe hacernos reconocer las limitaciones de las actividades sometidas a condiciones empíri-

[18] *Dichtung und Wahrheit* (1811-14), II, vii (*Sämtliche Werke*, Jubiläums-Ausgabe, XXIII [1902-12], ed. R. M. Meyer, págs. 80 y s.).

cas, como la búsqueda del conocimiento o de la felicidad, condenando así como un uso impropio de la razón todos los intentos de abandonar tales limitaciones [19]. Buscar la felicidad con los instrumentos de la razón termina en el odio a la razón. Aquel que intenta reconciliar los principios según los que actúa con los objetos de su conocimiento está abocado al fracaso, pues, por amplio que sea el conocimiento de un hombre, no puede nunca, en su limitación, igualar la ilimitada afirmación de autoridad que conforma sus demandas [20].

En la ulterior elaboración de su sistema, Kant mitigó ciertamente esa tensión asignando a la contemplación estética una función mediadora entre las normas contrapuestas de la acción y el conocimiento. Pero básicamente esa introducción de un nivel intermedio de orden mental no supone en modo alguno admitir que la felicidad sea posible. Por el contrario, sólo es una diferenciación más interpuesta entre los términos de la oposición original, pues este tercer orden constituye también una zona parcial de la conciencia; se halla en conflicto con los demás y, por tanto, denota, como ellos, una zona de actividad limitada que el hombre, para cumplir su propio destino, debe buscar constantemente para volver siempre a recrear.

La doctrina de Schiller sobre la libertad estética se basa también en la tensión interna y en la separación de una parte de la personalidad y de la consiguiente actividad mental. Para él, en el «juego» del arte la transición del orden natural al moral es tan característica de la naturaleza humana —que no es ni puramente moral ni meramente material— que según su afirmación, el hombre sólo juega cuando es un ser humano en el pleno sentido de la palabra y sólo es plenamente humano cuando juega [21]. Sin embargo, ese aforismo sugiere que sólo es posible ser plenamente humano en ocasiones extraordinarias, en los raros momentos de «disposición estética de ánimo» (*ästhetische Stimmung*), como él la denominó [22]. Es ese estado de indeterminación, cuyo ámbito no tiene límites, lo que da al hombre su libertad y lo hace plenamente humano. «Es cierto que posee esa humanidad *in potentia* antes de cualquier condición determinada que pueda concebiblemente asumir, pero la pierde en la práctica con cada

[19] *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1785), I. Abschnitt, 6. Absatz (*Kant's gesammelte Schriften*, Preußische Akademie der Wissenschaften, IV, 1911, págs. 395 y s.). Véase también *The Moral Law or Kant's Groundwork of the Metaphysics of Morals*, ed. y trad. de H. J. Paton (1956), pág. 61: «En realidad, vemos también que, cuanto más se preocupa una razón cultivada por el objetivo de disfrutar de la vida y lograr la felicidad, más se aleja el hombre del verdadero contento. Por eso, muchos, y también los que se han esforzado más por hacer ese uso de la razón, si son suficientemente sinceros para admitirlo, sienten un cierto grado de *misología*, es decir, odio a la razón, porque cuando hacen un balance de todas las ventajas que obtienen, no diré de agotar todas las artes del placer ordinario, sino incluso de la ciencia (que en definitiva es también para ellos un placer de la mente), descubren que son más los problemas que la felicidad lograda.»

[20] *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), I. Teil, 2. Buch, IX: «Von der der praktischen Bestimmung des Menschen weislich angemeßenen Proportion seiner Erkenntnisvermögen» (Del efecto limitativo de la naturaleza práctica del hombre sobre las dimensiones de su capacidad de conocimiento) (ed. cit., V, 1913, págs. 146 y ss.).

[21] *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795), XV, 9, citado con algunos cambios mínimos según la traducción inglesa de E. M. Wilkinson y L. A. Willoughby (1967) de la obra de Schiller, pág. 106: «der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt».

[22] XXI, 5 (*ibid.*, pág. 147).

condición determinada que no asume y, si ha de pasar a asumir una condición de una naturaleza opuesta, debe recuperar de nuevo cada vez esa humanidad mediante su vida estética» [23].

Así pues, la vida estética, precisamente gracias a esa movilidad que Platón consideraba peligrosa para el hombre y que con una renuente circunspección intentó restringir dentro de ciertos límites, se ha convertido en el instrumento más importante para la educación y el único para la liberación. Libera al hombre de las cadenas de su aislamiento y se convierte en un soporte indispensable de la conciencia cívica. Por desgracia, sólo puede hacerlo en el caso del hombre que, habiendo perdido la integridad de su personalidad, intenta momentáneamente recobrarla, es decir, el hombre cuya condición es la opuesta a la de los contemporáneos de Platón: éstos conservaban todavía la integridad de su personalidad, pero estaban a punto de perderla. El arte, que Platón consideraba fuente de peligro, se ha convertido súbitamente en un instrumento de curación, y ello debido a la misma característica que para Platón era la más perturbadora: el poder de transformar al hombre mediante el estímulo de su imaginación. Es precisamente la «apariencia» lo que (según Schiller) permite captar la mente de los que no prestan atención a los teoremas. «La seriedad de vuestros principios los ahuyentará, pero en el juego de vuestro simulacro estarán dispuestos a tolerarlos... En vano atacarás sus preceptos, en vano condenarás sus prácticas, pero en sus horas de ocio puedes intentar influir en ellos» [24].

Esa unidad griega que Platón intentaba proteger contra la disgrègación está, según Schiller, perdida irremediablemente, lo cual no es malo para la humanidad. «Indudablemente, la humanidad alcanzó con los griegos un máximo de excelencia que no podía mantenerse a aquel nivel ni elevarse más» [25]. Sólo un grado específico de claridad es compatible con una plenitud y una intensidad emocional específicas. «Si se quería desarrollar las múltiples potencialidades del hombre no había otro medio que oponerlas mutuamente» [26]. Schiller está tan seguro de que ese antagonismo de facultades y funciones es «el gran instrumento de la civilización» que formuló un aserto que, desde el punto de vista platónico, puede parecer paradójico y blasfemo: «Es cierto que el ejercicio unilateral de sus facultades lleva inevitablemente al error al individuo, pero lleva a la especie, considerada como un todo, a la verdad» [27]. La «virtud claudicante» es, al parecer, el vehículo apropiado para el progreso objetivo; puede paralizar al individuo, pero impulsa la causa a la que éste sirve hacia la perfección.

Ahora bien, según el propio Schiller, esa especialización del hombre, aun habiendo llegado a ser necesaria, constituye el más grave peligro, no sólo para el individuo, sino también para el Estado. Para el individuo que dedica sus propias facultades al desarrollo de una especialización, la idea del todo es una abstracción sin contenido real y «el Estado permanece siempre extraño a sus ciudadanos, ya que nunca entra en contacto

[23] xxi, 5 (*ibid.*, pág. 147).
[24] ix, 7 (*ibid.*, pág. 61).
[25] vi, II (*ibid.*, pág. 39).
[26] vi, 12 (*ibid.*, pág. 41).
[27] vi, 13 (*ibid.*, pág. 41).

con sus sentimientos» [28]. Ahí es donde surge la necesidad de acudir a la mediación del arte para evocar, al menos mediante el juego, la idea de totalidad que falta en la realidad. Nunca está Schiller más cerca del punto de vista platónico que cuando, adoptando en apariencia la posición contraria, elogia la imitación por el juego como medio de acercarse a la «idea». Así, en una transformación característica de la doctrina de la *anamnesis* (recuerdo), proclama que «el símbolo [es decir, la imagen o semejanza] de la excelencia» [29] hará surgir la verdadera excelencia. «La humanidad ha perdido su dignidad, pero el arte la ha rescatado y ha conservado su significado en la piedra. La verdad pervive en la ilusión del arte, y a partir de esa copia o imagen secundaria se volverá a restaurar la imagen original» [30].

El mismo Schiller señaló las deficiencias de esa tesis y los peligros de no tener en cuenta «los límites necesarios en el uso de la forma bella» [31]. La intensidad con que la belleza se apodera de nosotros nos hace olvidar los instrumentos que sirven para encontrar y probar la verdad y sólo mediante los cuales puede identificarse como verdad. Bajo su efecto, los deberes perfectos, que se nos presentan como demandas abstractas e incondicionales, parecen menos atractivos y menos dignos de atención que los deberes imperfectos, que se concilian bien con nuestros deseos. Pero incluso en este punto en el que su advertencia sigue muy de cerca las propias palabras de Platón, Schiller usa una antinomia inspirada en el espíritu de Kant. En su opinión, hacer intervenir la belleza en las cuestiones relativas a la verdad es bastante peligroso cuando equivale a sustituir la idea verdadera de la obligación por una falsa que no resiste la prueba de la reflexión. Pero —y aquí es donde su oposición a Platón aparece más claramente— la confusión entre belleza y verdad le parece más peligrosa cuando revela un acuerdo total con la razón, es decir, el estado de espíritu que Platón denominó felicidad. Schiller rechaza ese tipo de felicidad porque elimina el conflicto, el gran instrumento de la civilización. «Una continua felicidad hace que el hombre desconozca su deber porque sus aspiraciones, siendo como son ordenadas y coherentes, anuncian siempre la llamada de la razón. Ninguna tentación de infringir la ley le recuerda la existencia de ésta. Guiado sólo por su sentido de la belleza, vicaria de la razón en el mundo de los sentidos, irá a la tumba sin haber experimentado nunca la dignidad de su ser» [32].

IV

Goethe no compartía esa pobre estimación de la felicidad. Es más, el carácter de su obra inevitablemente arroja dudas sobre la validez de las reflexiones anteriores. La

[28] vi, 9 (*ibid.*, pág. 37).
[29] ix, 7 (*ibid.*, pág. 61).
[30] ix, 4 (*ibid.*, pág. 57).
[31] «Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen» (1793/5), *Schillers sämtliche Werke*, Säkular-Ausgabe, xii/2 [1904], ed. O. Walzel, págs. 121 y ss.
[32] *Ibid.*, págs. 148 y s.

doctrina del conflicto de fuerzas, de la necesidad de elección y sacrificio puede ser aplicable a Lessing, a Kant o a Schiller, pero ¿no está fuera de lugar en relación con la vida y los ideales de Goethe, tan elogiados a menudo por su armoniosa plenitud? Y, sin embargo, la forma de perfección de Goethe se ha logrado a costa de una renuncia que sirve sólo para destacar más claramente cuán profunda e ineludible es la advertencia de Platón. Goethe decía de sí mismo que percibía todo simbólicamente. Esto es un reconocimiento de que, en su caso, la imaginación servía para transformar las cosas en imágenes, para despojarlas de su sustancialidad, lo cual le permitía eludir las demandas que podían plantearle como tales cosas. El mismo describe cómo de ese modo una experiencia personal intensa se transformó en fuente de creación artística, cómo el arte adquirió la capacidad de desempeñar una función liberadora y redentora en la vida. Refiriéndose en *Dichtung und Wahrheit* a la influencia que el retrato que hizo de Werther ejerció en su propia mente escribe: «El viejo y familiar remedio ejerció esta vez sobre mí un excelente efecto» [33]. Los ejercicios con los que antes de la composición final de *Die Leiden des jungen Werthers* superó los pensamientos de suicidio que le atormentaban, dan una idea muy característica del poder terapéutico del símbolo aunque, desde luego, en su intensidad ese incidente no tuvo paralelo en su carrera.

Goethe había llegado a considerar que el suicidio no es una auténtica experiencia si la víctima no lo lleva a cabo con sus propias manos. Sin embargo, al pasar revista a los grandes suicidas de la leyenda y de la historia, descubrió que siempre habían recurrido a alguna estratagema para no realizar el acto decisivo con plena participación en él. «Al caer Ayax sobre su espada, es el peso del cuerpo el que le presta el último servicio. Cuando el guerrero ordena a su escudero que no le deje caer en manos del enemigo, la fuerza que emplea puede ser moral en vez de física, pero es, con todo, externa» [34]. A su juicio, el único acto digno de imitación fue el del emperador Otón, que «con su propia mano se clavó un agudo puñal en el corazón» [35]. Goethe colocaba, pues, todas las noches un puñal junto a la cama, y, antes de apagar la luz, lo apoyaba contra su pecho. Aunque no era capaz de clavárselo, experimentaba el suicidio simbólicamente hasta que al fin se dio cuenta de que no sólo era incapaz del acto real, sino que ni siquiera lo necesitaba ya.

Es evidente que si ese medio de escape se convierte mediante la expresión poética en un hábito mental general, debe entrañar la correspondiente renuncia. En la medida en que el mundo del orden simbólico, purgado de accidentes, se amplía, el mundo del incidente particular deja de precipitar decisiones. Si se lee *Dichtung und Wahrheit* desde ese punto de vista, es inevitable experimentar la impresión de que las decisiones más importantes toman la forma de una fuga, la fuga de la vida hacia la imagen. Baste señalar el episodio de Sesenheim: en el mismo momento en que los vínculos se van consolidando, Goethe narra el cuento de la nueva Melusina, en que se transcriben en tono humorístico y se trascienden los conflictos reales que amenazan al grupo. Se ha observado a menudo que la invención dramática de Goethe está controlada por un

[33] *Dichtung und Wahrheit*, III, xiii (ed. cit., XXIV, pág. 170).
[34] *Ibid.*, pág. 165.
[35] *Ibid.*, pág. 166.

principio similar. El conflicto entre Antonio y Tasso no se resuelve ni se decide, sino que se transpone a un plano simbólico.

Es misión del arte realizar una transposición simbólica: Goethe lo ha expresado de la manera más vehemente, y por lo tanto más intensa, al tratar de la poesía inglesa, especialmente de la elegía, «en la que la excelencia va acompañada de una sobria melancolía» [36]. Al igual que admira su grandeza humana y su capacidad para conmover el espíritu, le niega la categoría de verdadera poesía a causa de su tono sombrío.

> La verdadera poesía se reconoce por una marca especial: un evangelio mundano que por su temple sereno y su forma atractiva puede liberarnos de nuestras cargas terrenales. Como un globo, nos eleva, junto con el lastre que llevamos atado, a las regiones más altas desde donde podemos contemplar a vista de pájaro los confusos laberintos de la tierra. Las obras más alegres y las más serias tienen un propósito común: moderar el placer y el dolor con el acierto y el ingenio de su presentación [37].

Esa reducción de tensiones, esa cancelación mediante el símbolo, llega a ser una parte tan importante de la creación artística que la finalidad debe considerarse como no lograda si las tensiones continúan manifestándose en la obra completa. Así, el poeta rechazó su «experiencia dolorosa y humillante» [38], su intuición juvenil de los «extraños giros y recovecos que hay bajo la sociedad reglada» [39], en cuanto empezaron a asumir una forma dramática. «Para liberarme, concebí varias obras teatrales y escribí resúmenes de la trama de la mayoría de ellas. Pero, como en cada caso las complicaciones podían ser motivo de ansiedad y como casi todas esas obras amenazaban con un fin trágico, las dejé una tras otra» [40].

En Lessing y en Schiller la oposición entre los distintos sistemas dentro de la mente y los conflictos que surgen de ellos son manifiestos porque esos conflictos, y también su resolución dialéctica, son el material mismo que los poetas articulan y ordenan. En Goethe, en cambio, esos fenómenos pueden percibirse sólo como fuerzas subterráneas de las que el poeta debe liberarse. Así, pues, Goethe creía en cierta serenidad e intentó alcanzarla estableciendo límites imaginativos (que no deben destruirse dialécticamente) a la expresión artística y también al pensamiento reflexivo y a la acción deliberada. Pero si la felicidad ha de lograrse haciendo imaginativa la experiencia de este modo, no puede encontrarse en una intuición que se pierda entre sus deducciones ni en una actividad cuyas consecuencias la hagan inútil. La «disolución» de los acontecimientos reales por medio de la poesía acarrea no sólo una liberación, sino también una renuncia. Sólo se asume la realidad que es consciente de ser apariencia.

[36] *Ibid.*, pág. 160.
[37] *Ibid.*, pág. 161.
[38] *Ibid.*, II, VII (ed. cit., XXIII, pág. 86).
[39] *Ibid.*, pág. 85.
[40] *Idem.*

V

La exaltación de este ideal de una existencia simbólica, que ganó terreno en el período romántico, dio lugar a un nuevo tipo de sofística. Friedrich Schlegel intentó combinar la filosofía y la poesía, emplear ideas y «fragmentos», alegorías y jeroglíficos, «imágenes de una verdad inabarcada» [41], a fin de dominar esa vasta infinitud que el filósofo sistemático no puede abarcar. Esto significa que el talento poético intentaba captar y penetrar todas las esferas de la vida. Para adaptar el fragmento, por sí mismo una forma limitada, a la escala del infinito, Schlegel recurre a la ironía, que suprime lúdicamente el sentido finito y determinado y ofrece en su lugar un significado infinito e indeterminado. Pero la única condición para que la ironía pueda ser efectiva es que se proscriba toda manifestación de seriedad y en lo sucesivo no se tome nada literalmente. Cuando Schlegel elogia la ambigüedad de la palabra para desacreditar la seriedad, nos parece oír un precepto sofístico: «¡Oh, amigo!, ciertamente el hombre es por naturaleza un animal serio. Debemos oponernos con todas nuestras fuerzas y desde todas las direcciones a esa tendencia perniciosa y desagradable. Para ello es apropiada la ambigüedad» [42]. Una «estética traviesa» es parte esencial del cultivo armonioso de la mente [43], y la educación del hombre culmina cuando intuye que «la moralidad sin un sentido de la paradoja es vulgar» [44].

Esta pretensión de elevarse por encima de la moralidad ordinaria cultivando el sentido de la paradoja tenía que parecer necesariamente ofensiva e inaceptable al pensador lógico, precisamente porque entrañaba la insistencia en la idea de que los derechos del artista deben considerarse absolutos en relación con todos los demás: «El arte ya no nos parece el modo más elevado en que puede presentarse la verdad» dice Hegel en sus conferencias sobre estética. Con una furia indescriptible, presenta un cuadro de las consecuencias lógicas y prácticas de la autodestrucción mediante la ironía. Arremete contra una decisión que, en la forma presentada por Schlegel, exageraba los privilegios del artista. Sin embargo, Hegel también tenía que resolverse, y lo haría de una forma cuyo carácter radical no dejaba resquicio de duda. En su sistema colocaba el arte en un plano en el que el espíritu no se había encontrado todavía a sí mismo y declaraba, con una referencia explícita a Platón, que tan pronto como se adquiere autoconciencia plena, se vuelve —debe volverse— la espalda al arte.

[41] «Ideen», *Athenäum*, III, I (1800) «An Novalis»: «Dein Geist stand mir am nähsten bei diesen Bildern der unbegriffenen Wahrheit». (*Charakteristiken und Kritiken I* (1796-1801), Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, ed. H. Eichner, II, 1967, núm. [156], pág. 272).

[42] *Lucinde* (1799) (*Dichtungen*, ed. cit., V, 1962, pág. 34.)

[43] *Ibid.*, pág. 28. Fue un escritor romántico (aunque no alemán) quien volvió esa «estética traviesa» contra el propio Platón, planteando contra su filosofía la misma objeción que Platón había planteado contra el arte: que pone en peligro el alma: «Oh Plato! Plato! you have paved the way,/With your confounded fantasies, to more/Immoral conduct by the fancied sway/Your system feigns o'er the controlles core/Of human hearts, than all the long array/Of poets and romancers...» Byron, *Don Juan*, I, CXVI. («¡Oh Platón, Platón! con tus malditas fantasías has allanado el camino para un control más inmoral mediante su imaginario dominio. Tu sistema presenta una visión más falsa sobre el núcleo incontrolado del corazón humano que todas las huestes de poetas y novelistas...» Trad. cast. de L. M.)

[44] «Ideen» (ed. cit., núm. [76], pág. 263).

Con el progreso de la civilización llega en general para cada pueblo un momento en que el arte rebasa su propia esfera... En sus comienzos el arte deja aún un residuo misterioso, una secreta premonición y un anhelo, porque sus creaciones no han manifestado plenamente todo su contenido a la imaginación contemplativa. Pero, si el contenido íntegro se ha revelado plenamente en formas artísticas, el espíritu más clarividente rechaza esa manifestación objetiva y vuelve a encerrarse en su ser íntimo. Eso es lo que sucede en nuestros tiempos. Podemos esperar que el arte se eleve a una altura cada vez mayor y llegue a la perfección, pero la forma artística ha dejado de ser la suprema necesidad del espíritu. Por muy magníficas que consideremos las estatuas de los dioses griegos, por muy nobles y perfectas que nos parezcan las representaciones de Dios Padre, de Cristo y de María, es inútil: ya no hincamos la rodilla ante ellos [45].

Es curioso que para esa renuncia filosófica al arte se aduzcan exactamente los mismos motivos que para la renuncia del artista a la moral manifestada algunos decenios más tarde por Baudelaire. Este confiesa también que el arte ya no satisface las necesidades del espíritu, pero su explicación de este hecho difiere de la de Hegel. No es que la forma artística no tenga ya nada que decirnos, sino que ha dilapidado sus recursos en temas que sólo pueden embotar su filo y limitar su poder. Durante generaciones los artistas no han hecho más que cantar la belleza de lo bueno. Por el contrario, Baudelaire se propone la tarea, más difícil y por tanto más atractiva, de encontrar la belleza en lo corrupto y lo malvado. En su esbozo de introducción a *Les Fleurs du mal* manifestó su pensamiento: «Este libro no ha sido escrito para mis mujeres, mis hijas o mis hermanas, ni las hijas o las hermanas de mi vecino. Dejo esta tarea a los que se muestran interesados en confundir las buenas acciones con el lenguaje bello.» Por su parte, se niega, para emplear sus propias palabras, a confundir la tinta con la virtud —*«à confondre l'encre avec la vertu»* [46].

Es casi como si la arrogancia del filósofo riguroso que relega el arte a un plano subordinado del espíritu y, volviéndole la espalda, demuestra que ha dejado de considerarlo «peligroso», fuera superada por la arrogancia del «libertino» que proclama audazmente el conflicto entre arte y moralidad para solemnizar un rechazo violento de la moralidad como fuente de su arte. En cada línea, en cada antítesis y yuxtaposición de la obra de Baudelaire se manifiesta la fuerza intelectual de sus sentimientos. Para él el placer se convierte en instrumento de castigo, el tedio en fuente de emoción. Con la ayuda de ritos pecaminosamente sacros se purifica para «les saintes voluptés» [47], y encuentra los verdaderos acentos de su arte en la conciencia de lo perverso de su pasión. Así es como canta sus «Letanías de Satán» [48] y entona su «horreur sympathi-

[45] *Vorlesungen über die Aesthetik* (1835), I, I. Theil [Einleitung], «Die Idee des Kunstschönen oder das Ideal» (*Sämtliche Werke*, ed. H. Glockner, XII, 1927, págs. 150 y s.). [Véase ahora *Aesthetics. Lectures on Fine Art by G. W. F. Hegel*, tr. T. M. Knox, I (1975), pág. 103, también pág. 96, y Wind, *Art and Anarchy* (3.ª ed. rev., 1985), capítulo 1 y págs. 96 y s.] (Trad. cast. *Arte y Anarquía*, 1967, cap. 1 y págs. 122 y s.)

[46] Baudelaire, «Projets de Préface pour *Les fleurs du mal*. I, 1859/60, *Oeuvres de Baudelaire*, Bibl. de la Pléiade, ed. Y. G. Le Dantec, I (1938), pág. 580. (Trad. cast. «Proyectos de prefacios», en *Las flores del mal*, trad. A. Martínez Sarrión, Madrid, 1982.)

[47] *Les fleurs du mal* (1861), i, «Bénédiction. («Las delicias sanas»; trad. cit., pág. 15.)

[48] *Ibid.*, CXX, «Les Litanies de Satan». (Trad. cit.: pág. 167.)

que» que suena como un grito de triunfo desdeñoso al ser expulsado de la República platónica:

— Insatiablement avide
De l'obscur et de l'incertain,
Je ne geindrai pas comme Ovide
Chassé du paradis latin.

Cieux déchirés comme des grèves,
En vous se mire mon orgueil;
Vos vastes nuages en deuil

Sont les corbillards de mes rêves,
Et vos lueurs sont le reflet
De l'Enfer où mon cœur se plaît [49].

Un cambio irónico de acento era todo lo que se necesitaba para transformar ese orgullo de autodestrucción en una pose rayana en lo burlón. Oscar Wilde tomó el conflicto entre el arte y la moralidad que Baudelaire había revelado y lo aplicó a la relación entre el arte y la verdad. En su diálogo «The Decay of Lying» expuso la tesis de que el impulso cada vez más profundo a decir la verdad y la convicción, firmemente arraigada, de que los hechos son sagrados y la mentira pecaminosa han dado lugar a una decadencia de la imaginación que amenaza al arte con una parálisis completa. «The loss that results to literature in general from this false ideal of our time can hardly be overestimated... Lying and poetry are arts —arts, as Plato saw, not unconnected with each other...» [50]. Y, a fin de elevar el arte de su tiempo —todo ello concebido como una polémica contra el naturalismo—, Wilde desea educar la capacidad de mentir. En su opinión, «something may, perhaps, be urged on behalf of the Bar. The mantle of the Sophist has fallen on its members... They can make the worse appear the better cause, as though they were fresh from the Leontine schools» [51]. Incluso la sociedad, «tired of the intelligent person whose reminiscences are always based upon memory... sooner or later must return to its lost leader, the cultured and fascinating liar». Y, sobre todo, «art... will run to greet him, and will kiss his false, beautiful lips, knowing that he alone is in possession of the great secret of all her manifestations, the secret that Truth is entirely and absolutely a matter of style; while

[49] *Ibid.*, lxxxii, «Horreur sympathique». («Insaciablemente ávido/De lo oscuro y lo indeciso,/No gemiré como Ovidio,/Del latino edén proscrito./Cielo yermo como playa,/en ti se mira mi orgullo;/Tus grandes nubes de luto/Carrozas son de mis sueños,/Y son tus luces reflejos/De mi acariciado infierno». «Horror simpático», trad. cit., pág. 101.)

[50] «The Decay of Lying, an Observation», *Intentions* (1891), pág. 9. («Sería difícil calcular la extensión de los daños causados a la literatura por ese falso ideal de nuestra época... La mentira y la poesía son artes —artes que, como observó Platón, no dejan de tener relaciones mutuas...», «La decadencia de la mentira», en *Obras completas*, trad. de Julio Gómez de la Serna, Madrid, 1943, pág. 970.)

[51] *Ibid.*, pág. 6. («Quizá pudiera decirse algo en favor de los abogados; éstos han conservado el manto del sofista... Pueden hacer de la peor causa la mejor, como si acabasen de salir de las escuelas Leontinas.» Trad. cit., pág. 969.)

Life... tired of repeating herself... will follow meekly after him and try to reproduce, in her own simple and untutored way, some of the marvels of which the talks» [52].

Wilde desarrolló a su brillante manera la tesis de que no es el arte el que imita la realidad, sino que la realidad copia al arte. La libre imaginación del artista transforma al hombre y a su entorno de modo que, al final, cuando un artista ha cautivado a la sociedad con el tipo prerrafaelita de belleza femenina, éste acaba encarnándose en personas reales. Lo aterrador de estas observaciones es que Wilde permite a su ingenio jugar paradójicamente con las mismas circunstancias en las que Platón vio el inmenso peligro para el arte: el hecho de que transforma a los hombres. La misma intuición que en un caso conduce al temor sacrosanto lleva en el otro a la más temeraria insolencia. En *De profundis*, después de haberse autodestruido totalmente, Wilde lo reconoció con voz lastimera. El ser humano conforma instintivamente su personalidad según el modelo que su arte representa hábilmente: «What the paradox was to me in the sphere of thought, perversity became to me in the sphere of passion» [53].

El destino de Wilde, aunque pareciera extraordinario a sus contemporáneos, no fue un fenómeno aislado, sino que llegó a representar una opción para artistas aún más geniales. Podemos pensar en Verlaine cuando, en *Mes prisons*, increpa a los policías franceses: «[les poètes] ne vous regardent pas, dans les deux sens du verbe» [54]. El artista que se pone totalmente fuera de la ley para seguir solo su propio genio tendrá que obedecer a éste, aun cuando le lleve a los estados de ánimo más conflictivos. En su fase posterior, Verlaine intentó explicarse a sí mismo y a sus amigos cómo era capaz de escribir al mismo tiempo poemas inspirados en el más profundo sentido religioso, llenos de fervor piadoso y de sentido de culpa, y poemas ligeros, llenos de sensualidad mundana: «L'HOMME mystique et sensuel reste l'homme intellectuel toujours» [55]. ¿Quién es ese «homme intellectuel»? El poeta puro que prefiere el arte por el arte y, en consecuencia, se convierte por fuerza en uno de los condenados. «Poète absolu», por consiguiente «poète maudit» [56].

La χωρισμός, la división dentro de la mente que Platón intentó combatir, difícilmente podría ser más radical que en el artista empeñado en buscar la perfección volviendo la espalda a todas las exigencias que le imponía su tiempo. De hecho, el tiempo ha acabado dándole carta de naturaleza. Hoy día es habitual en casos judiciales

[52] *Ibid.*, págs. 28 y s. («cansada de esas personas inteligentes cuyos recuerdos se basan en la memoria... volverá más tarde o más temprano a su *leader* perdido: al fascinante y refinado mentiroso.» «el Arte... acudirá a saludarle y besará sus bellos labios falaces, sabiendo que sólo él posee el secreto de todas sus manifestaciones, el secreto de que la Verdad es absoluta y enteramente cuestión de estilo, mientras que la Vida... harta de repetirse... le seguirá humildemente e intentará reproducir con su manera tosca y simple algunas de las maravillas que él refiera.» Trad. cit., págs. 979-980.)

[53] *De profundis* (1905), pág. 23. («La perversidad llegó a ser para mí en la esfera de la pasión lo que la paradoja era en la esfera del pensamiento». Trad. cast. de L. M.)

[54] *Mes prisons* (1893), xix, conclusión (*Oeuvres complètes de Paul Verlaine*, ed. O. Nadel, J. Borel y H. de Bouillane de Lacoste, II, 1960, pág. 785). («Ni os importan [los poetas] ni les importáis». Trad. cast. de Leónidas Blake Gómez: P. Verlaine, *Mis prisiones*, Barcelona, 1979.)

[55] *Les Poètes maudits* (1888), vi, «Pauvre Lélian» (*ibid.*, I, 1959, pág. 887). («El HOMBRE místico y sensual sigue siendo siempre el hombre intelectual». Trad. cast. de A. E.)

[56] Carta a Mallarmé, 16 agosto 1882 (*ibid.*, pág. 1154, también H. Mondor, *L'Amitié de Verlaine et Mallarmé*, 1939, pág. 59).

justificar una obra de valor moral discutible elogiando su mérito artístico. ¡Como si la lucha entre ambas fuerzas pudiera resolverse mediante una diferenciación neta de sus términos! ¡Como si el peligro para la moralidad cesara donde comienza el poder de la creación artística! ¡Como si el arte se limitara a idealizar su objeto, sin intensificarlo también! Sólo una época en la que no se reconoce el poder del arte, una época en la que se ha perdido la conexión entre las fuerzas morales y artísticas, puede pensar y juzgar de ese modo. Para esta época, la exigencia de Platón ha de parecer necesariamente un enigma.

El desgaste de las fuerzas entra en su última fase cuando, como sucede en las obras de Marcel Proust, lo morboso, que paraliza y al mismo tiempo protege de toda actividad, se transforma en la llave que abre el mundo de la ilusión artística. El artista es como Noé encerrado en el arca para escapar del diluvio. Permanece sentado en la oscuridad mientras la paloma va y viene, y cuando el diluvio cesa y la paloma parte, hay una cierta tristeza mezclada con la alegría del mundo renacido: «Douce colombe de déluge!... Douceur de la suspension de vivre, de la vraie "Trève de Dieu" qui interrompit les travaux...» [57]. Proust expresó ese estado en una parábola cuyo horror difícilmente puede superarse. Un niño de diez años promete a una niña mayor que él amarla sólo con el pensamiento («un amour purement cérebral»). Se pasa horas asomado a la ventana para verla pasar. Vive en un trance. Sin embargo, en una ocasión habla con ella y sobreviene la crisis, ya que percibe el contraste entre la perfección de su sueño y la imperfección de su experiencia. Finalmente, se tira por la ventana y la caída lo deja idiota. La chica insiste en vivir con él, pero muere sin haber logrado que él la reconozca.

La moraleja de la historia es que la niña simboliza la vida. «La soñamos y la amamos por soñarla» [58]. Lo único que no se debe hacer es intentar vivirla; si no, como el niño, se cae en la necedad. Pero esto no sucede súbitamente, pues en la vida todo se degrada por matices imperceptibles. Al cabo de diez años, uno vive como un buey, sólo para la hierba que puede comer en el momento.

No deseo atribuir demasiada importancia a esta historia, pero sí tiene un sentido particular cuando reflexionamos sobre la evolución del arte y de la sociedad en los decenios recientes. Hoy, después de haber experimentado esa desintegración de fuerzas en nosotros con suma intensidad, consideramos de buen augurio que actividades separadas hasta hace poco estén aproximándose de nuevo. En el curso de su propio desarrollo, la ciencia se ha visto obligada a descartar algunos dogmas, antes caros a ella, que ponían en duda las artes e incluso las rechazaban. A su vez, el arte ha comenzado a abjurar de su odio a la cultura que lo había sumido temporalmente en un primitivismo deliberado. Y, sin embargo, este *rapprochement* puede producir no sólo las condiciones para una nueva interpenetración, sino también el peligro de un nuevo tipo de sofística,

[57] «Les regrets, rêveries couleur du temps», dédicace «A mon ami Willie Heath», *Les Plaisirs et les jours* (1896) (*Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, Bibl. de la Pleiade, ed. P. Clarac e Y. Sandre, 1971, págs. 6 y s.). («Dulce paloma del diluvio... Dulzura de la suspensión de vivir, de la verdadera "Tregua de Dios" que interrumpió los trabajos». Trad. cast. de Consuelo Berges: M. Proust, *Los placeres y los días. Parodias y miscelánea*, Madrid, 1975.)

[58] «Les regrets...», vi. (Trad. cit.)

el peligro de que, al dominar un nuevo material, el arte y la elocuencia jueguen con él, lo usen mal y lo corrompan. Platón nos ha enseñado a sospechar del arte, no porque éste sea malo en sí mismo, sino porque pone en peligro al hombre. Con sus enseñanzas pretende que nos expongamos a ese peligro sólo dentro de los límites determinados por nuestra percepción de la naturaleza humana. El problema con el que debemos enfrentarnos es cómo descubrir esos límites y llegar así a una concepción de la humanidad. Pero, al hacerlo, debemos tener presente la advertencia de Platón: sólo podemos estar preparados para la divina locura en la medida en que mantengamos alerta en nosotros el divino temor.